“他者审视”：明末至民国来华西人眼中的中国音乐

文◎宫宏宇

近年来，随着学界关于“中国音乐研究要走向世界”、“中国音乐研究要与国际接轨”、“中国学界应与国际学界争夺话语权”讨论的不断深入，国内音乐学界与文学、历史、社会等学界一样，对域外学者的著述多有译介。事实上，现代意义上的中国音乐史研究，从一开始便是一个具有国际面向的学科。以最早采用现代学术方法研究中国音乐史的王光祈为例，20世纪30年代初，王光祈在德国柏林撰写“中国古代音乐史学科完成现代学术转型的第一本著作”[①]《中国音乐史》时，其所遵循的学科规范、理论构架、分析方法等都建立在外来学术的基础之上。20世纪50到70年代，作为史家所必须持有的马克思主义唯物史观及阶级的分析方法，也同样来自西方。

“走向世界”、“与国际接轨”、“与国际学界争夺话语权”的首要条件是对域外中国音乐研究的历史与现状有基本的认识，只有这样才能一方面避免学术上的夜郎自大，一方面防止妄自菲薄地跟着国外的风向转，没有自己的定位。以下，本文将以来华西人与域外中国音乐研究为题，来追溯中国音乐从晚明到民国初年在欧美的传播和认知历程。需要说明的是：本文所关注的是欧美人眼中的中国音乐，不涉及东亚学者的相关论著，因为后者的研究——特别是20世纪日本学者林谦三、岸边成雄、田边尚雄和韩国学者张师勋、李惠求、宋芳松等人的研究——早已进入中国人的视野。[②]为便于阐述，我将之大致分为以下几个阶段和主题：十六七世纪天主教传教士眼中的中国音乐、18世纪法国耶稣会士对欧洲中国音乐话语权的主宰、中国音乐在18世纪末19世纪的英国、19世纪中晚期来华西人与域外中国音乐研究的多元化、20世纪初的三部法文中国音乐专著。有关民国后来华西人与域外中国音乐研究，笔

① 修海林《中国古代音乐史学科完成现代学术转型的第一本著作》，《音乐探索》2013年第1期，第3页。

② 张前《中日音乐交流史》（人民音乐出版社1999年版）；赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》（上海音乐学院出版社2004年版）；宫宏宇《韩国及欧美学者对流传在韩国的古代中国音乐的研究》（《中国音乐学》2002年第3期）、《宋徽宗赵佶的音乐外交与中国音乐之东传》（《黄钟》2001年第2期）；王小盾《韩国学者的“唐乐”研究》（《音乐研究》2008年第5期）；宫宏宇《田边尚雄朝鲜、台湾、中国大陆访乐之行及其影响》（《中国音乐》2014年第1期）。

者已有多篇文章论及，此不赘述。[③]

一、十六七世纪天主教传教士眼中的中国音乐

谈到中国音乐之西徂，有学者把利玛窦（Matteo Ricci, 1552—1610）称为“比较系统地向欧洲介绍中国音乐的第一人”[④]。事实上，早在利玛窦 1583 年抵达肇庆之前，已有西人在书中提到过中国音乐。如葡萄牙人盖略特·伯来拉（Galeote Pereira）在《中国报道》中描述广西桂林靖江王府的一千多皇亲国戚的生活时，就提到“他们多数会抚琴”。[⑤] 伯来拉是 1548 年——也就是利玛窦来华前 35 年来华的。当时恰逢浙江和福建总督朱纨加强海禁，遂被当成海盗于福建招安被逮捕流放到广西。伯来拉所提到的皇亲国戚“会抚琴”就是他在广西流放期间目睹过的。伯来拉之后提到中国音乐的著述是 1569 年在葡萄牙出版的《中国概论》一书（见封三）。此书的作者加斯帕·达·克鲁兹（Gaspar da Cruz, C. 1520—1570）是葡萄牙多美尼克教派修士，1556 年在华南传教。值得一提的是，克鲁兹不仅是第一位提到中国音乐的欧洲人，也是很长一段时间内唯一一位赏识中国各种乐器及歌唱风格的西人。与利玛窦提到中国音乐时表现出的消极态度不同[⑥]，克鲁兹对中国音乐更多的是客观描述，很少价值判断。他甚至提到中国的教士在给神献祭的仪式上“用极美的声音唱歌”[⑦]。利玛窦把戏班贬为“帝国的一大祸害”[⑧]，而克鲁兹谈到老百姓过节请戏班唱大戏时，用的却是平和的口吻：

他们表演很多戏，演得出色，惟妙惟肖，演员穿的是很好的服装，安排有条不乱，合乎他们表演的任务所需。演女角的除必须穿妇女的服饰外，还涂脂抹粉。听不懂演员对话的人，有时感到厌倦，懂得的人却都极有兴致地听。一整晚、两晚，有时三晚，他们忙于一个接一个演出。演出期间必定有一张桌上摆着大量的肉和酒。他们的这些演出有两大缺点：一个是，如果一人扮演两个角色，非换服装，那他就当着观众面前换。另一个是演员在独白时，声音高到几乎在唱。[⑨]

他注意到中国人的生活中音乐无处不在：

中国人也用木偶做艺术表演，如在葡萄牙有些人玩木偶挣钱，中国人也为同一赚钱目的玩木偶。他们在笼里养夜莺，给它穿上各种男女服装作表演，它们表演表演技巧翻斛斗，看来使人愉快。只有这种养在笼子里的小鸟是用来歌唱的。他们一般把雄雌分关在不同的笼里，为了让他们歌唱，雄的跟雌的一年都自己浸沉在音乐中和歌唱。我养了两只雄的，一只雌的，它们在十二月唱歌，好像那是四月。[⑩]

对朝廷钦差和地方官吏出巡时用到音乐的

③ 详见宫宏宇《荷兰高罗佩对中国古琴音乐的研究》（《中国音乐》1997 年第 2 期）、《库特那和他对中国音乐的研究》（《黄钟》2000 年第 1 期）、《毕铿和他的中国音乐研究》（《中央音乐学院学报》2007 年第 4 期）、《上世纪 20—30 年代部分来华西人与中国音乐》（《天籁》2011 年第 1 期）、《四十年代在华西人与中国古代音乐研究》（《天籁》2011 年第 3 期）。

④ 陶亚兵《中西音乐交流史稿》，中国大百科全书出版社 1994 年版，第 46 页。

⑤ C.R.Boxer ed.,*China in the Sixteenth Century*（London: Hakluyt Society, 2010）, p.41.

⑥ 金尼阁编《利玛窦中国札记》，中华书局 1983 年版，第 23—24 页。

⑦ C. R. 博克舍编注、何高济译《十六世纪中国南部行记》，中华书局 1990 年版，第 100 页。

⑧ 同注⑥，第 24 页。

⑨ 同注⑦，第 101 页。

⑩ 同注⑦，第 86 页。

场景，他也有细致的观察：

在他要进入到府衙的庭院，有很多房子高架上的铜鼓准备使用，上面有扎好的绸布盖到地面。后面是很多排列整齐的人高举绸旗。这之后同样排列着很多拿喇叭的人，所有的人站在那里鸦雀无声。一当老爷出现，他们就齐整奏乐，乐止，他们有安静下来，好像那里一人皆无，其实有大群人。⑪

克鲁兹还提到广西的皇亲国戚“大都喜欢音乐，以善于抚琴而沾沾自喜”。⑫他对中国乐器的描述虽然客观，但不乏溢美之词：

他们用来演奏的乐器，是一种像我们有的中提琴，尽管制作不那么好，有调音的针。另一种像吉他。但要小些，再一种像低音提琴，但较少。他们也用洋琴和三弦琴，有一种风笛，和我们用的相仿。他们用的一种竖琴，有很多丝弦。他们用指甲弹，因此把指甲留长。他们弹出很大的声音，十分和谐。有时他们合奏很多种乐器，四声同奏发出共鸣。⑬

他在中国南部偶尔听到的中国年轻人的演奏也给他和他的葡萄牙同伴留下了很好的印象，他甚至“请求他们第二天再来演唱”⑭。

克鲁兹之后涉及到中国音乐的还有1575年在福建和厦门住过三个月的奥古斯丁修道院（Order of St. Augustine）的修士拉达（Martin de Rada, 1533—1578）和1599年到澳门、1600年后随利玛窦到北京的西班牙耶稣会士庞迪我（Diego de Pantoja, 1571—1618）。⑮前者在华购置的百余部书中，就有关于中国音乐的，其中涉及“音乐歌曲及其创始人”。⑯后者在1602年给欧洲修会的一封信中提到：

中国人如此之爱好诗词，就像他们喜好绘画、音乐及弹奏乐器一样，即使是位高权重的人也不例外。在音乐方面他们很杰出，也很有技巧，乐器演奏得严肃认真而且很慢。我在皇帝的宫殿里曾听过各种各样的音乐。虽然对我来说这些音乐并没给我不愉快的感觉，但与我们国家的音乐是无法相比的。然而，中国人并不这么认为，他们觉得他们的音乐比我们的好。养尊处优阶层的中国人只看重一种乐器，这种乐器与我们的竖琴相似，但在形制、风格及演奏方式上却毫无相似之处。⑰

至晚从17世纪开始，欧洲出版的书籍中就已开始有中国乐器的插图。最早在书中提供中国乐器图示的是法国著名数学家、修道士马林·默森（Marin Mersenne,1588—1648）。在其1636年刊行的《和谐宇宙》（*Harmonie Universelle*）一书中，默森提到中国乐器笙并附有图例。但与庞迪我完全不同，默森对中国音乐似乎毫无所知（虽然有学者就朱载堉新法密率对他提出的十二平均算法可能产生的影响做过推测）。⑱他甚

⑪ 同注⑦，第119页。

⑫ 同注⑦，第77页。

⑬ 同注⑦，第101页。

⑭ 同注⑤，第145—146页。

⑮ 关于庞迪我之生平及其著述，见费赖之著、冯承钧译《在华耶稣会士列传及书目》，中华书局1995年版，第73—76页。

⑯ 裴化行（H. Bernard）著、萧濬华译《天主教十六世纪在华传教志》，（上海）商务印书馆1936年版，第149页。

⑰ 转引自Frank Ll. Harrison, “Observation, Elucidation, Utilization: Western Attitudes to Eastern Musics, ca.1600–ca.1830”, in M. H. Brown and R. J. Wiley eds., *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham*（Ann Arbor: UMI Research Press. 1985）, p. 7.

⑱ 刘复在1933年发表的《十二等律的发明者朱载堉》一文中，曾猜测默森可能受到朱载堉音乐理论的影响。详见戴念祖《关于朱载堉十二平均律对西方的影响问题》，《自然科学史研究》1985年第2期，第104—105页。

至将其书中的中国笙的图例说成是印度乐器。他的目的是证明西方的自然音阶体系（Diatonic System）要比其他体系更合乎“自然”法则。[19]默森之后在书中提供中国乐器图例的还有意大利耶稣会士、博物学家菲利普·博南尼（Filippo Bonanni, 1638—1725）。博氏在其1722年在罗马出版的一本书中，也收录了七幅中国乐器图例（见封三）。[20]

二、18世纪法国耶稣会士对欧洲中国音乐话语权的主宰

克鲁兹对中国音乐的描述虽然公正客观，但他的《中国概论》一书在欧洲的影响并不十分大。18世纪主宰中国音乐话语权的是没有到过中国的法国耶稣会士杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde, 1674—1743）。杜氏在其1735年出版的《中华帝国全志》不仅提到了中国音乐，还第一次刊录了五首中国旋律（见封三）。但也许是因为他的信息是来自驻华耶稣传教士的缘故吧，杜赫德对中国音乐的态度和利玛窦一样，是否定的。他断言中国人没有乐谱，也没有任何可以表示多种不同音调的标志。他之所以刊录五首中国旋律，旨在证明中国音乐的不完美。遗憾的是，《中华帝国全志》中关于中国音乐的片言只语长期一段时间内在欧美的影响非常大，不仅书中有关中国音乐的评论被各种音乐词书重复引用，书中刊印的五首中国旋律也被音乐学家作为中国音乐的例子来分析。特别是其中的第一首，由于卢梭在其《音乐词典》中对该曲第3小节的笔误，不仅造成了中国曲调在欧洲“谬种误传二百年”的后果[21]，还在欧洲音乐学界引起了一场关于中国音阶形式的论战。[22]

欧洲人对中国音乐谈得上有比较深入的了解是在18世纪中期之后。此间介绍中国音乐最出力者，是1750年抵华的法国耶稣会士钱德明。钱氏有关中国音乐的著述，无论在广度和深度上，都与此前的论述不同。钱德明可以说是第一个以中国人的视角向欧洲人系统地介绍中国音乐的西人。[23]钱德明在中乐西徂上所作的工作主要表现在以下几个方面：中国乐籍的翻译，朱载堉音乐理论的译介，介绍并往欧洲邮寄中国乐器、乐曲、祭祀乐舞图示、编辑《圣乐经谱》。

早在1750年抵华之初，钱德明就翻译了李光地（1642—1718）的《古乐经传》，并于1754年将译稿寄到了法国。此译稿虽然没有在欧洲公开出版，但也引起了相关学者的关注。[24]1779年，钱德明的《中国古今音乐篇》在巴黎问世。此书的很多章节、图例、谱例及中文字体虽在出版时被删除，但仍可看出钱氏对中国音乐的态度及研究方法的过人之处。与利玛窦、杜赫德的消极态度相反，钱氏著作对中国的音乐体系，无论是乐

⑲ 同注⑰，第6页。

⑳ Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati e spiegati*（Rome, 1722）.http://encounteringtheother.wordpress.com/about-the-gabinetto-armonico/

㉑ 详见钱仁康《谬种误传二百年——韦伯和兴德米特笔下的“中国曲调”》、《中法音乐文化交流的历史和现状》，收入钱亦平编《钱仁康音乐文选》（下册），第340—345、410—412页。

㉒ 有关论战之详细分析及例证，见宫宏宇《中西音乐交流研究中的误读、疏漏与夸大——以民歌〈茉莉花〉在海外的研究为例》，《音乐研究》2013年第1期。

㉓ 现今出版的中文有关钱德明的介绍，最全面也最有深度的是〔法〕陈艳霞著、耿昇译《华乐西传法兰西》，商务印书馆1998年版，第186—200页。

㉔ 钱德明翻译李光地《古乐经传》一事，以及此译本1754年西传法国之来龙去脉、世人对此译本与其后《中国古今音乐考》之互相混淆，陈艳霞在《华乐西传法兰西》一书中已有详细的交代，参见该书第47—94、179页。

律理论，还是乐器制式，都充满了赞誉。通过对中国乐律数字化的测算分析，他向欧洲传递的信息是：历史上的中国人是理性的，中国人不仅有自己的音乐体系，而且这个音乐理论是建立在严格的科学的基础之上的。他正告西方学界，早在毕达哥拉斯之前，中国就已有自己的律制。不仅如此，希腊人和古埃及人的音乐体系也受到过中国乐制的启发。他甚至得出了既然中国的三分损益律早于希腊和埃及的音律体系，那毕氏一定到过中国的结论。[25]

钱德明在《中国古今音乐篇》中用了九章的篇幅对中国古代乐器，依据中国的分类方法（即依据乐器制作材料的类别“八音”）进行了叙述。[26]特别是书中对古琴的介绍尤为详细，不仅涉及到了古琴的起源、琴的构造、琴弦及琴徽的制作材料、形制、发声原理、调弦法、徽位及其作用等，还附有包括古琴在内的多幅乐器图例。值得注意的是，钱德明的乐器图例并非完全出自他本人之手，而“是在一名陪同他的中国文人的帮助下绘制的”。[27]这表明钱德明的介绍不是出于纯西人的直接观感，而是融合了中国人的视角。这与佩雷拉、克鲁兹、利玛窦等之前的描述，形成了鲜明的对比。尤其值得注意的是，在对古琴的文化属性和音乐特征的认知上，钱德明更是深受中国正统文人高文化观的影响。在参考资料的运用上，钱德明也尽可能的利用中国原典，如在其书中列出的多种与古琴有关的书籍，仅高罗佩辨认出的就有：《神奇秘谱》、《太古遗音》、《琴阮启蒙》、《弦歌要指》、《中和发轫》、《遗法琴谱》、《张助琴谱》、《黄献琴谱》（《梧冈琴谱》）、《萧鸾琴谱》等。[28]钱德明对中国音乐的理解深受中国正统“礼乐”思想的影响。特别是朱载堉著述对他的影响，更是集中表现在钱氏对中国音乐体系的“科学”内涵的重视。[29]具体到乐器及乐律的描述上，钱氏和朱载堉一样强调精确的数理计算，如在他1754年寄给当时任法国金石和文学科学院常务秘书的德布甘维尔的手稿中，就可以发现他对寄回法国的中国乐器的细部和尺寸都“作过非常精确的测算”。[30]唯一不足的是，钱德明书中的乐器图示以宫廷庆典和宗庙祭祀用的雅乐乐器为主，很少有俗乐乐器的图例。

钱氏之所以对中国音乐体系有如此高的评价，当然与他在中国居住的时间长不无关系，但更重要的是他对中国律学、乐学和祭祀乐舞传统的深刻理解。钱德明“书中绝大部分内容都是以世子朱载堉的著作为依据”的。[31]日本音乐学家林谦三甚至说钱氏“叙述乐器的话，都是直译了一些中国古典典籍的原文”。[32]除受朱载堉著述的影响外，

㉕ 同注⑰，第11页。

㉖ J. J. M. Amiot, *Mémoire sur la musique des chinoistant anciens que modernes*（Paris: Chez Nyon l'aine, 1779）, pp. 1-84.

㉗ 同注㉖，第171—172页；〔法〕陈艳霞著、耿昇译《华乐西传法兰西》，商务印书馆1998年版，第96页。

㉘ R. H. Van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute*（Tokyo: Sophia University in cooperationwith The Charles E. Tuttle Company, 1969）, p. 172. 钱德明原文，见其《中国古今音乐篇》1780年版，第56—57页。

㉙ 钱德明对中国音乐体系的“科学”内涵的重视，日本学者新居洋子在近期已有较深入的论述。见Nii Yoko, “The Jesuit Jean-Joseph-Marie Amiot and Chinese Music in the Eighteenth Century”, in Luis Saraiv ed., *Europe and China: Science and Arts in the 17th and 18th Centuries*（Singapore: World Scientific Publishing, 2013）, pp. 81-92.

㉚ 同注㉓，第84—85页。

㉛ 王光祈《千百年间中国与西方的音乐交流》，《王光祈文集·音乐卷》（上），四川出版公司巴蜀书社2009年版，第343页。

㉜〔日〕林谦三著、钱稻孙译《东亚乐器考》，人民音乐出版社1995年版，第2页。

钱德明的研究还得到中国学者的直接帮助。钱德明从 1754 年开始就得到一位杨姓中国学者的协助，在之后的近三十年里，这位学者不仅随钱德明云游四方，而且在学术上也给他很多的帮助。这位杨姓先生不仅为钱德明寄往欧洲的著述中画了很多图示，还鼓励他为祭祖调记谱。[33]

音乐理论和乐器外，钱德明对当时中国社会上流行的世俗音乐也并非充耳不闻。1779 年（也就是《中国古今音乐篇》出版的那年），他给法国皇家文库图书馆管理员比尼翁（Bignon）寄去了一个包含 54 首曲谱的手稿本《中国娱乐曲集》。[34]此外，钱德明还将很多中国祭祀舞蹈图示和乐器寄往欧洲。以乐舞图示为例，他寄往法国的舞蹈图示摹本就已“超过一千四百页”（见封三）。[35]钱德明描述中国古代宗教舞蹈（特别是明代中国国家祭奠或文庙祭祀孔子）时所用的史料，几乎毫无例外地采自朱载堉《乐律全书》中有关宗教舞蹈的描述。他历年来寄给法国国务大臣贝尔坦（Henri-Léonard Bertin, 1720—1792）的中国物品标本中，也包含有多件中国乐器。1810 年在巴黎出版的关于贝尔坦中国收藏的《中国：其服装、艺术、制造及其他》一书中就有中国乐器和中国人奏乐的图示。[36]

钱德明还编有《圣乐经谱》一部。据法国巴黎索邦大学的弗朗索瓦·皮卡尔（Francois Picard）的研究，《圣乐经谱》内含 13 首中文经文歌集。钱德明于 1779 年寄往法国皇家图书馆管理员比尼翁。这些歌大部分都是明代晚期的一些祈祷经文，音乐完全是中国的，南北曲，由中国人所作，其中有北京北堂一马姓满人（Manchu Ma André）教徒所做的歌曲。[37]

钱德明的中国音乐的译介和研究，虽然由于太过专业和没有公开刊行的原因，没有杜赫德一书影响大，与 1884 年首版的阿里嗣的英文书《中国音乐》也不能平分秋色。德国音乐史家芬克（Gottfried W. Fink, 1783—1846）就在其 1872 年出版的德文百科全书的“中国音乐”词条中指出过钱德明的著作虽然重要，但因为太专业了，在民间影响并不巨大。[38]但钱德明的著述在欧美专业音乐学界掀起了不小的波澜。如接触过钱德明《古乐经传》等未刊译稿的法国作曲家、音乐学家德拉博尔德（Jean-Benjamin de LaBorde,1734—1794）在其 1780 年出版的《论古今人的音乐》一书“中国音乐”一章中，不仅介绍了古琴，还刊印了钱德明在《中国古今音乐篇》中没有刊印的一些乐器图例。[39]法国 18 世纪末出版的一些百科全书也均采用钱德明提供的有关中国音乐的信息，如 1791 年在巴黎

㉝ Yves Lenoir and Nicolas Standaerteds, *Les Dansesrituelleschinoisesd'après Joseph-Marie Amiot: Aux sources de l'ethnochorègraphie*（Namur: Presses Univérsitaires de Namur, 2005）. 参见陈艳霞《华乐西传法兰西》，第 96—97 页。

㉞ 同注㉓，第 186—200 页；Kii-Ming Lo, “New D-ocuments on the Encounter between European and Chinese Music”, *Revista de musicologia*, 16.4（1993）: 24-25, 31.

㉟ 钟鸣旦著、张佳译《明末清初的中国礼仪舞蹈图示》，《中国文哲研究通讯》2008 年第 1 期，第 45 页。

㊱ J.B.J. Breton de la Martinière, *China, its costume, arts, manufactures, &c.:edited principally from the originals in the cabinet of the late M. Bertin, with observations explanatory, historical, and literary*（London, 1812）.
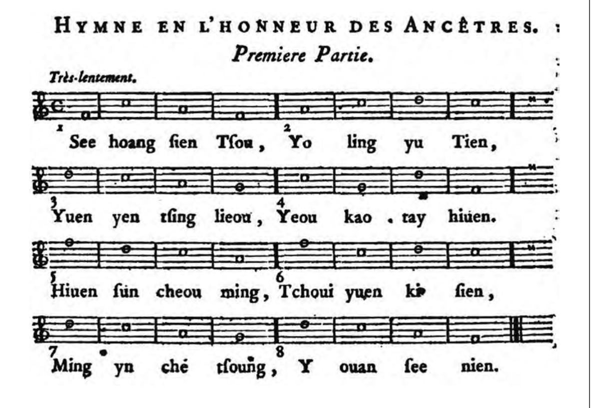
㊲ Francois Picard, “Music” in N. Standaert ed., *The Handbook of Oriental Studies, Christianity in China*（Leiden: E.J. Brill, 2001）, Vol. 1, pp. 855-856.

㊳ Georg Lehner, *China in European Encyclopaedias, 1700—1850*（London and Boston: Brill, 2011）, p. 343.

㊴ Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*（Paris, 1780）, Vol. 1, pp. 126-29, 140-41.

出版的一部音乐百科全书，其中就有长达近十二页关于中国音乐的词条。[40] 钱德明的著作在 19 世纪也经常被引用，德国的生理学家、物理学家和心理学家赫尔姆霍茨（Hermann von Helmholtz, 1821—1894）在其首版于 1863 年的《论音乐感觉》一书中，就参考引用过钱氏的论著。[41]《中国古今音乐篇》中的唯一的一首完整的谱例《颂祖歌》(《祭孔调》，见图 1）还被用到有关中国的音乐剧中，在 19 世纪初伦敦和费城的舞台上公演。[42] 迟至 20 世纪 80 年代，美国学者吉姆·列维（Jim Levi）还在一篇论钱德明和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的论文中,除了讨论《中国古今音乐记》中重点论述的五声十二律外，还就钱氏所译《古乐经传》对 18 世纪欧洲音乐理论家的直接影响进行了详尽的分析。[43] 2005 年在布鲁塞尔出版的论文集《钱德明眼中的中国礼仪舞蹈》就钱德明对民族音乐学和民族舞蹈学上所做的贡献也进行了追溯。[44]

图 1 *Mémoiresconcernantl´histoire*, les sciences, les arts, lesmœurs, les usages, & c. des Chinois, par les missionnaires de Pekin. Tome sixieme (Paris: Nyon, 1780) , p. 184.



三、中国音乐在 18 世纪末 19 世纪初的英国

与法国人相比，英国人最早有关中国音乐的记录似乎还要早一些，可追溯自 17 世纪初年。最早提到中国音乐的是英属东印度公司的雇员理查德·柯克斯（Richard Cocks）。他在日记中记录了 1618 年 2 月在日本长崎观看中国商人所安排的中国音乐表演的观感。[45] 早在 1751 年，在中国传教的法国耶稣会士宋君荣（Antonine Gaubil, 1689–1759）就将钱德明给他的一些中国歌曲寄给伦敦英国皇家学会的秘书长克伦威尔·默悌摩尔（Cromwell Mortimer）。[46] 1756 年，还有伦敦人听过流落在英国的中国商人演唱的中国乐曲，并为之记谱撰文（见图 2），发表在《绅士》杂志上。[47]

---

⑩ *Encyclopedie Methodique Musique* (Paris, 1791) , Vol. 1, pp. 255–267.

⑪ Hermann L. F. Helmholtz,*On the Sensations of Tone*, translated by Alexander J. Ellis, 3rd edition (London: Longmans, Green and Co., 1895) , pp. 95, 258, 262.

⑫ Krystyn R. Moon, *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s–1920s* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2005) , p. 22.

⑬ Jim Levy, "Joseph Amiot and Enlightenment Speculation of the Origin of Pythagorean Tuning in China",*Theoria: Historical Aspects of Musical Theory*, 4 (1989): 63–88. 吉姆·列维著，阎铭、冯文慈译《若瑟·阿米奥和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的讨论》，《中国音乐学》1989 年第 2 期。
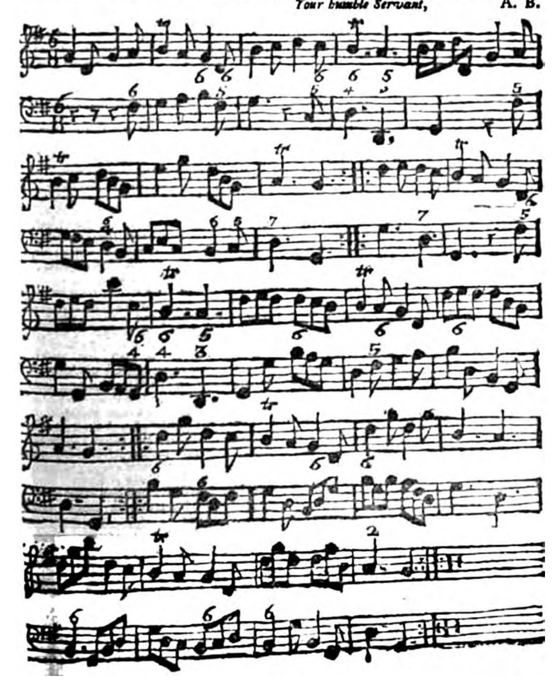
⑭ Yves Lenoir and Nicolas Standaerteds, *Les Danses rituelles chinoisesd' après Joseph–Marie Amiot: Aux sources de l'ethnochorègraphie* (CollectionHistoire, Art et Archéologie 6). (Namur: Presses Univérsitairesde Namur, 2005) .

⑮ Ian Woodfield, *English Musicians in the Age of Exploration* (New York: Stuyvesant, 1995) , p. 279.

⑯ Kii–Ming Lo, "New Documents on the Encounter between European and Chinese Music" ,*Revista de musicologia*, 16.4 (1993) : 24.

⑰ David Clarke, "An encounter with Chinese music in mid–18th–century London" , *Early Music*, 38.4 (2010) : 543–557.

图 2 谱例来源：*Gentleman´s Magazine*, xxvii（January 1757）, p. 33.


A CHINESE *Air.* 33

Mr URBAN, *Dec.* 16, 1756.

A Few days ago I accidentally fell in company with the *Chineſe* merchant lately arrived in this city from *Canton*; I was glad of that opportunity of being informed of ſome of the cuſtoms and manners of his native country, but as he underſtands very little of our language, I was diſappointed; however, to make up the want of converſation, he played ſeveral *Chineſe* tunes upon a muſical inſtrument ſomething reſembling a guittar.

I own, I could not help being ſurprized to find that the airs he played, though very ſimple with reſpect to the compoſition, yet contained the life and ſpirit that are wanting in moſt of our country dances.

As I have ſtudied muſic for my amuſement, I took down in writing one of the airs exactly as he played it, without the leaſt alteration (except the adding a baſs to it) which I ſend you incloſed, in order to print in your next Magazine, that the public may judge whether the travellers to *China* have given a true idea of the muſic of that country.

I have not attempted to make a dance to this air, being convinced it will be much better executed by others: and if this proves an entertainment to the gentlemen and ladies, who are fond of that exerciſe, it will be a great pleaſure to,

Your humble Servant, A. B.

英国人虽然接触中国音乐并不比法国人迟多少，但直到 18 世纪末，英国人有关中国的描述主要来源于法国耶稣会士的著述。但从 18 世纪 70 年代初开始，这种情况有所改变。此间为英国人提供中国乐器、乐谱及乐律知识的是在广州工作的英国人和在北京的耶稣教传教士。如在广东工作过的英国医生詹姆士·林德（James Lind, 1736—1812）就曾于 1774 年 9 月和 11 月为伦敦有名的英国音乐史家查尔斯·伯尼（Charles Burney, 1726—1814）解释过有关中国音乐的问题。1775 年 12 月，当时任英国东印度公司大班的白立把（Matthew Raper, 1741—1826）[48]也曾将一些中国乐器寄给伯尼。1768 年来华，当时在北京的法国耶稣会传教士梁栋材（Jean-Baptiste-Joseph de Grammont,1736—1808）也为英国学者“提供过用中国记谱法和欧洲记谱法记的中国音乐标本”。[49]除解答伯尼的问题外，林德还于 1774 年 11 月给伯尼寄过中国笛子曲《月调》和《四大景》的谱例和指法谱。白立把对伯尼的来信也封封必回。如果有些问题他自己不懂，他就转向在北京清廷任乐师的对中国音乐有研究的耶稣会传教士求教。1777 年伯尼致信白立把，求他提供有关笙的信息，并提到“我们的皇后有一只笙，但没有人会吹，所以也就没人知道它的音响效果”。[50]林德、白立把、梁栋材等提供的信息，伯尼在他后来出版的《音乐通史》一书中，以及他在为瑞斯（Abraham Rees, 1743—1825）1819 年在伦敦出版的《百科全书》撰写的“中国音乐”词条中都有提及。[51]

⑱ 白立把 1777 至 1779 年曾在广州历任英国商船货物管理会第三大班、管理会主任等职。有关白氏在东印度公司的生涯，可参见 H. B. Morse, *Chronicles of the East India Company Trading to China*（London: Oxford University Press, 1929），Vol. 2, chapters 30-36.

⑲ David Clarke, “An Encounter with Chinese Music in Mid-18th-Century London”, *Early Music* 38.4（2010）: 546.

⑳ Charles Burney, *The Letters of Dr. Charles Burney*, edited by Alvaro Ribeiro（Oxford: Clarendon Press, 1991）, p. 234.

㉑ Charles Burney, *General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*（1789）（New York: Harcourt, Brace and Company, 1789）, pp. 45-48. “Chinese Music” in Abraham Rees, *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Science, and Literature*（London, 1819-20）, Vol. 7.

除了广东的英国商人外，1793 年英国马戛尔尼使团访华也为英国人了解中国音乐提供了机会。马戛尔尼使团对中国音乐在海外传播的最重大贡献，是把两首中国歌曲（《茉莉花》和《白河纤夫曲》）传到了国外。需要指出的是，目前学界谈到《茉莉花》之西渐时，大多会将此功错误地记在使团成员巴罗（John Barrow,1764—1848）的头上。事实上，巴罗既不是《茉莉花》的记谱人，也不是此曲在欧洲最早的传播者。《茉莉花》是马戛尔尼使团副使斯当东（George L. Staunton, 1737—1801）之子的老师——德国人惠纳（Johann Hüttner, 1765—1847）"记下来的"。[52] 惠纳也是"最早把《茉莉花》这首民歌介绍到欧洲，并首先在伦敦发布刊印的"。[53] 兼任使团文牍的惠纳还肩负着观察、记录中国音乐的任务。[54] 在中国期间，惠纳除了留心观察中国音乐外，还曾与在北京的法国耶稣会传教士梁栋材讨论过中国音乐。[55]回到欧洲后，惠纳把这个出使过程以德文写成《英国派遣至中国之使节团报告》一书，在巴罗《中国游记》1804 年首版之前，就于 1797 年在柏林出版。该书不仅谈到中国乐器、音阶、节奏、中国人的审美喜好、中国戏曲的唱白，还提到他在热河聆听中国礼乐时的感受。[56]惠氏还是最早将中国纤夫号子传到欧洲的西人。他著的《一首来自中国的带有旋律的船工曲》专门向德国民众推荐中国歌曲《白河船工号子》的短文（见另面图 3），早在 1796 年 1 月就在德国刊物上发表。[57]惠纳所著的《英国派遣至中国之使节团报告》一书 1799 年出的法文本也附有该曲的曲谱、歌词的法文、英文、德文翻译和惠纳的相关评述。[58]

与惠纳比起来，巴罗对中国音乐实在说不上有任何研究，不仅他书中关于中国音乐的片言只语皆来自杜赫德和钱德明，就连他书中提供的九首曲子和乐器图例，也无一出自他自己之手，而是一位"在广州的英国绅士辛辛苦苦地搜集来的"。巴罗虽然只是肤浅地接触过中国音乐，但他和杜赫德一样，对中国音乐持鄙视的态度。在他的眼里，中国音乐既不优雅，又缺乏科学性。没有和声对位，只有同声齐唱（奏）。乐器虽然多种多样，但所发出的音响"是任何欧洲人都无法忍受的"，中国人用的简略的记谱方式也是由传教士徐日昇传来的。[59]

四、19 世纪中晚期来华新教传教士与域外中国音乐研究的多样化

鸦片战争后，随着来华西人的增多，有关中国音乐的著述也多起来。与中国国势日渐衰弱的情景相吻合，中国音乐在来华的西方人眼中也每况愈下。1819 年 9 月至 1820 年 1 月曾在广州逗留过的美国人罗伯特·沃恩（Robert Waln, Jr, 1794—1825）说，中国乐器所发出的音响绝对配得上"音乐地狱"的称号。同时期在广东的费城人

⑫ John Barrow, *Travels in China*（London, 1804）, p. 315.

⑬ 王尔敏《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》，载王尔敏《近代文化生态及其变迁》，百花洲文艺出版社 2002 年版，第 179 页。

⑭ Frank Ll. Harrison, *Time, Place, and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800*（Amsterdam: Knuf, 1973）, pp. 168-169.

⑮ 同注⑭，第 167、185 页。
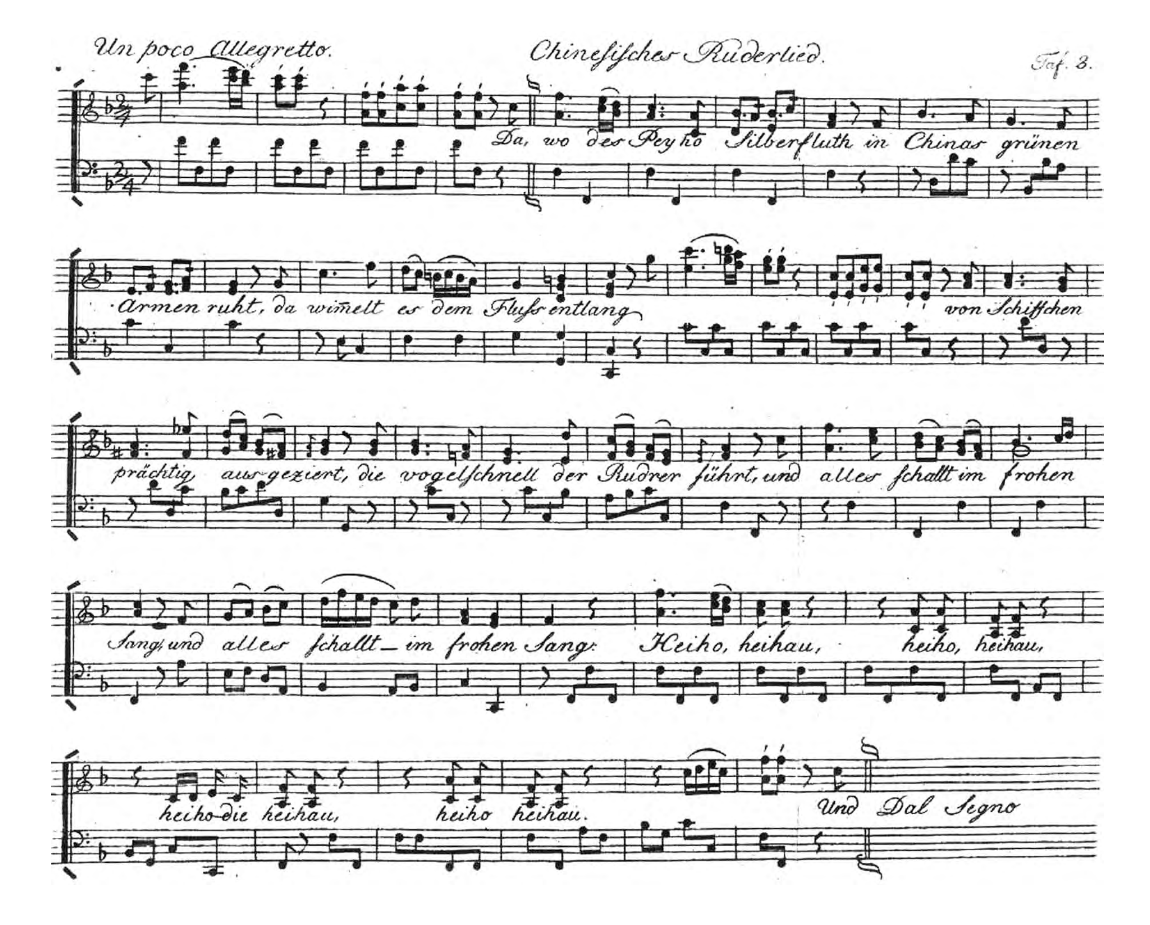
⑯ Johann Christian Hüttner, *Nachricht von der Britischen Gesandtschaftsreise durch China und einen Theil der Tartarei*（Berlin: Voss, 1797）, pp. 175-182.

⑰ Johann Christian Hüttner, "Ein Ruderliedchen aus China mit Melodie", *Journal des Luxus und der Moden11*（Jan 1796）: 35-40.

⑱ Johann Christian Hüttner, T. F. Winckler, *Voyage a La Chine*（Paris, 1799）, pp. 264-266.

⑲ 同注⑫，第 313—317 页。

图 3 谱例来源：Johann Christian Hüttner,“EinRuderliedchenaus China mitMelodie”, *Journal des Luxus und der Moden*11 (Jan 1796)



威廉姆·伍德（William W. Wood）也觉得中国音乐嘈杂喧闹，“令人毛骨悚然”。⑩1816—1817 年，随阿美士德使团来华的英国外交官伊礼士（Henry Ellis,1777—1855）提到在广州观看的一场演出时，用了“噪音”、“死受罪”、“地狱”这样的字眼来形容他的感受。⑪美国传教士卫三畏（S. Wells Williams, 1812—1884）不仅对中国人的唱歌方式大肆嘲讽，对中国二胡、扬琴、三弦等乐器也横加指责。⑫ 1850 年到福州传教的美国教士卢公明（Justus Doolittle, 1824—1880）认为，中国戏曲的音乐伴奏不能算是音乐。⑬ 法国传教士古伯察（Evariste Regis Huc, 1813—1860）甚至将中国人的歌咏与不开化的“野蛮人的歌咏”相比。⑭作曲家柏辽兹 1851 年在伦敦万国博览会听中国音乐表演后所做的“像一只刚刚睡了一大觉醒来的狗在伸肢张爪时发出的声音”、“那

⑩ William W. Wood, *Sketches of China* (Philadelphia: Carey and Lea, 1830) , p. 155.

⑪ Henry Ellis, *Journal of the Proceedings of the Late Embassy to China* (London: John Murray, 1817) , p. 418.

⑫ S. Wells Williams, *The Middle Kingdom* (New York and London: Wiley and Putnam, 1848) , Vol. 2, p. 165-166.

⑬ Justus Doolittle, *Social Life of the Chinese* (New York: Harper and Brothers, 1867) , Vol. 2, p. 297.

⑭ Evariste Regis Huc, *A Journey through the Chinese Empire* (New York: Harper and Brothers, 1856) , Vol. 2, p. 277.

些鼻音、喉音、哼哼唧唧、令人作呕”的尖酸刻薄的评论，可以说代表了当时西方人对中国音乐的普遍看法。[65]

但是并不是所有的来华西人都对中国音乐持否定的态度。有些不仅能欣赏中国音乐，还利用与中国人交往的机会学习中国乐律，演奏中国乐器。有的甚至就其学习体验写出心得，在刊物上发表。19 世纪中晚期新教传教士有关中国音乐的论著，最值得注意的是英国传教士兼外交官李太郭（George Tradescant Lay, 1800—1845）对中国乐器及其音乐体系的论文；美国圣公会教士帅福守（Edward W. Syle, 1817—1890）有关工尺谱的叙述；英国伦敦会传教士湛约翰（John Chalmers, 1825—1899）论述中国古代管乐器及其律制的几篇论文[66]，德国传教士花之安（Ernst Faber,1839—1899）就中国古代音乐理论所写的系列文章。[67] 此外，1848 年抵华，后出任美驻沪领事的传教士秦右（Benjamin Jenkins）对《乐记》的译介[68]；英国浸会牧师李提摩太夫妇（Mr. and Mrs. Timothy Richard）对中西记谱法的尝试，也值得注意。

与杜赫德、巴罗不同的是，这些传教士之所以能比较客观地论述中国音乐，是因为他们除了对中国文化有切身的体会外，还学过中国乐器，研究过中国乐理。借用民族音乐学的说法，他们既做过实地的田野考察，又拥有“双重音乐能力”（Bi-musicality）。李太郭在澳门和广州学过古琴、月琴，记录过中国乐曲，收集过中国乐器；[69]帅福守在上海随中国乐师学过工尺谱；[70]李提摩太除研读中国古代乐书、为五台山佛经唱诵记谱外，还曾经藏有古琴一张“1564 年斫制的仲尼式益王琴”[71]；1887 年夏，在温州的英国传教士苏慧廉（William E. Soothill, 1861—1935）“每天都花一个小时的时间跟中国乐人学习。不仅学会了一些悦耳的中国歌调并把它们翻译成我们的乐谱外，我还学会了拉胡琴儿”[72]。正是因为对中国音乐有了深入的接触，他们才开始认识到“中国音乐不但被深深的误解了，而且被歪曲报道

---

⑥⑤ 关于柏辽兹对中国音乐的诋毁，见钱仁康《中法音乐交流的历史和现状》，载钱亦平编《钱仁康音乐文选》（上册），上海音乐出版社 1993 年版，第 413—414 页。

⑥⑥ John Chalmers, “The Chinese *Ch’ih* Measure”, *China Review*,13.5（1884）: 332-337; “The Theory and Practice of Tuning Pipes”, *China Review*,14（1885）: 36-39.

⑥⑦ Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music”, *Note and Queries on China and Japan*, N.S 4（1870）: 2-4. Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music”, *China Review* 1.5（1873）: 324-29; 1.6（1873）: 384-88; 2.1（1873）: 47-50; 2.3（1873）: 194-95. 关于花之安的《中国音乐理论》一文，笔者已专门著文。详见宫宏宇《传教士与晚清时的中西音乐交流》，《黄钟》2010 年第 1 期。

⑥⑧ B. Jenkins, “Notions of the Ancient Chinese Respecting Music. A Complete Translation of the *Yok-kyi*, or Memorial of Music, According to the Imperial Edition”, *Journal of the North China Branch of theRoyal Asiatic Society*, New Series5（1868）: 30-50.

⑥⑨ G. T. Lay, “Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system,” *The Chinese Repository*, 8.11（1839）: 38-54. 有关李太郭其人其事及这篇文章，详见宫宏宇《基督教新教传教士与中国音乐——以李太郭为例》，《中国音乐》2013 年第 1 期。

⑦⑩ E. W. Syle, “On the Musical Notation of the Chinese,” *Journal of the North China Branch of theRoyal Asiatic Society*, 1. 2（1859）: 176-178. 有关近代来华西人与工尺谱，详见宫宏宇《基督教传教士与工尺谱》，《音乐探索》2013 年第 1 期。

⑦① Timothy Richard, *Forty-Five Yearsin China*（London: T. Fisher Unwin Ltd, 1916）, p. 171. 关于李氏所藏古琴，见严晓星《高罗佩以前古琴西徂史料概述》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2008 年第 1 期，第 29 页。

⑦② William E. Soothill, “Chinese Music and Its Relation to Our Native Services”, *Chinese Recorder*, 21（1890）: 222.

了"[73]。李太郭虽然感兴趣的是中国乐器，但他首先质疑了杜赫德的"中国人无记谱方法"论；帅福守也以实例驳斥杜赫德的武断之言，在他看来，中国不仅"有一种很可尊重的记写音乐的体系的存在，这种体系与希腊人用的那种体系相比，也毫不逊色"[74]；苏慧廉对杜赫德的批评则更不客气，"杜氏竟然胆敢断言'中国既没有音符，也没有可表示音调，嗓音起落及其它构成和声变化的标志。'真乃信口胡言！我敢肯定他从来没有问过任何一个中国人任何一个有关音乐的问题。"[75]

在学习中国音乐的过程中，一些来华传教士认识到，评判音乐优劣没有绝对的标准，西洋音乐并不是放之四海而皆准的：

中国人喜好他们自己的音乐就像我们喜爱我们自己的音乐一样。我们觉得他们的音乐不好听，他们也觉得我们的音乐不上耳。有很多次我让我的中国朋友站在钢琴旁边听我弹奏，我弹他们的歌曲他们站着听半小时都不觉得累，可当我弹我们的音乐给他们听时，三分钟不到他们就得找地方坐下。[76]

传教士外，一些来华外交官、医生、商人及其他职业人士对中国音乐也有著述。英国医生卜士礼(Stephen W.Bushell,1844—1908)在 1873 年发表过《周代的石鼓》一文。[77]曾在远东的海军、领事馆等任要职的邓尼克（N. B. Dennys，？—1900）除了研究中国民俗外，还在 1874 年发表过题为《中国乐器简介》的长篇文章。[78]该文虽后来被林谦三贬为"不过止于启蒙的程度"[79]，但毕竟是李太郭之后、阿里嗣之前为数不多的从学术角度来讨论中国乐器的专门论文。在上海中国海关任职的司登德(G.C.Stent,1833—1884)1871 年发表的《中国歌曲》一文，收录了司氏采录、翻译并用五线谱记谱的多首中国街头小调和南北民歌，如《王大娘》、《十二月歌谣》、《烟花柳巷》(《十五朵花》)、《玉美针》、《小刀子》等。[80]此文他所引述分析的这些民间小调的例子，常被后来学者引用。阿里嗣《中国音乐》一书中的"通俗音乐"一章，就是在大段引用司氏研究的基础上写成的。[81]

五、20 世纪初的三部法文中国音乐专著

20 世纪初期西方有关中国音乐的相

---

[73] 同注[72]。

[74] E. W. Syle, "On the Musical Notation of the Chinese," *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, 1. 2 (1859) : 177.

[75] William E. Soothill, "Chinese Music and Its Relation to Our Native Services", *Chinese Recorder*, 21 (1890) : 222.

[76] 同注[75]，第 226 页。

[77] Stephen W. Bushell, "The Stone Drums of the Chou Dynasty", *Journal of the North China Branch of theRoyal Asiatic Society*, New Series8 (1873) : 113–179. 毕业于伦敦大学的卜士礼于 1868—1899 年任驻华使馆医师，曾兼任同文馆医学教习。卜氏写过很多中国美术和文物的论文。他的《中国美术》、《中国瓷器》和《中国瓷器图说》等书，在国外颇有权威。Nick Pearce, "Collecting, Connoisseurship and Commerce: An Examination of the Life and Career of Stephen WootonBushell (1844–1908)", *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 70 (2005/2006) : 17 – 25.

[78] N. B. Dennys, "Short Notes on Chinese Instruments of Music", *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, New Series 8 (1874) : 93–132. 邓尼克是最早就对中国民俗产生兴趣的西人之一，曾与人合作出版过《中国民俗》一书。J. Dyer Ball, "The Late Dr. N. B. Dennys", *The China Review*,25. 2 (1900) : 93–94.

[79] 同注[32]。

[80] G.C.Stent, "Chinese Lyrics" ,*Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, New Series 7 (1871/72) : 93–135.

[81] J. A. Van Aalst,*Chinese Music* (Shanghai: Statistical Dept., Inspectorate General, 1884) , pp. 37–46。

关著述虽说以注重中国乐器考古实证研究、实地收集记录以及实录音响实例分析为主，但有关中国音乐的综合性论述也并非绝无仅有。其中法国学者的著述最为夺目。1911 年，法国驻华外交官乔治·苏利埃·德·莫朗（Georges Soulié de Morant, 1878—1955）自 1910 年就开始在《中法协会会刊》上连载的长文《中国音乐》（*La Musiqueen Chine*），以专书形式在巴黎出版。[82]几乎与此同时，德彪西的好友、汉学家、音乐评论家路易·拉卢瓦的专书《中国音乐》（*La Musique Chinoise*）和曾任法国驻北京公使馆书记官的莫里斯·库朗（Maurice Courant, 1865—1935）的《中国雅乐历史研究》（*Essaihistorique sur la musique classique des Chinois*）也相继在巴黎问世。[83]与之前在西方流传的几部英文中国音乐专著相比，这三部书无论是在深度和广度上都有了很大的进步。不仅西人学者对这三部书充满了赞誉，中国学者也拍手称赞。

1900 年来上海的莫朗的《中国音乐》虽然谈不上鸿篇巨制（全书共 119 页），但与阿里嗣 1884 年在上海出版的《中国音乐》一书相比，不仅在篇幅上多了三十多页，在质量上“此书明显地已有了相当大的进步，更具科学性，在插图上也更准确，更精致”。用高罗佩的话讲：“论质量而言，此著作在汉学界早就应该取代阿里嗣的《中国音乐》。”[84] 该书除《绪论》和《参考书目》外，共有六章，分别讨论中国古代的音阶、律制、记谱法、乐器、乐舞。其中，论述中国乐器的第四章最长（第 25—100 页），除简叙“八音”外，还以“弦乐”、“吹奏乐”和“打击乐”分类图说中国乐器。特别是古琴一节，论述甚详，用了四页的篇幅解释古琴记谱法。延续钱德明的传统，该书第五章叙述中国礼仪祭祀中所用的乐器、麾、旌、节、羽、服饰、衣冠及礼器等。第六章是祭孔音乐和琴的五线谱译谱。

拉卢瓦的《中国音乐》虽然篇幅也不大（共有 126 页），但和莫朗的著作一样，也提供了 13 幅插图，11 个谱例。全书由十三章组成，分别就书中所用的中文典籍文献、乐书、书谱、史料及西方相关研究资料、中国古代乐论、中国古代律制、中国古代的几种音阶、中国古代新音阶及忽必烈征服中国后引入的一个八度音程的七声音阶、中国古代乐器、记谱法（律吕字谱、琴瑟谱、工尺谱）、中国人常用的节拍以及节奏节拍记录方式、宗教音乐（祭孔仪式程序及仪式中所用到的唱颂）、古琴在中国古代文人生活中的重要性、中国民间音乐、戏剧音乐等话题展开讨论。[85] 高罗佩在其《琴道》一书的附录中将拉卢瓦的《中国音乐》誉为“最好的入门书”，称其“虽然出于必要的原因，比较通俗易懂，但对中国音乐做了非常恰当且有用的综述，特别是书中对文化和思想方面的注重”。[86] 钱仁康先生对拉卢瓦的评价也很高，说他“对中国音乐卓有成就”，并把他与库朗一起，同称为“最早按照中国音乐的价值体系来研

㉜ Georges Soulié , *La Musique Chine*（Paris: Chez Ernest Leroux, 1911）.

㉝ Maurice Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois* in Albert Lavignaced., *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*（Paris: Charles Delagrave, 1913-1931）, Pt. 1, Vol. 1, pp. 77- 241.

㉞ 同注㉘，第 173 页。

㉟ 关于此书，详见宫宏宇、温永红《西方人“了解中国音乐最好的入门书”——谈路易·拉卢瓦的〈中国音乐〉》，《中央音乐学院学报》2013 年第 3 期。

㊱ 同注㉘，第 174 页。

究中国的法国音乐学家”。[87]对先秦音乐理论——特别是曾侯乙编钟——颇有研究的考古学家罗泰在评价法国学者皮卡尔 1991 年出版的同名书时，也提到拉氏的《中国音乐》“至今仍值得一读”。[88]此书 1979 年在巴黎得以再版就是明证。

库朗的《中国雅乐历史研究》一书，是库氏“为拉维尼亚克（Albert Lavignac, 1846—1916）创办、洛朗西埃（Lionel de la Laurencie, 1816—1933）主编的《音乐百科全书和音乐学院词典》编写的‘古代和中古音乐史’部分的一个专题，分 15 章叙述中国音乐的律吕、宫调、和声、节奏、舞蹈、乐队、合唱队、宇宙观和哲学思想。”该书介绍中国乐器的章节“不仅系统地叙述了各种中国乐器的形制、音色和性能，还举例说明了它们的演奏技法”。[89]更可贵的是，该书配有大量采自《皇朝礼乐图式》、《宣和博古图录》和《乐律全书》等古籍中的中国乐器图片（见封三）。这些图例的运用不仅在域外相关研究中是首例，连中国学者也觉得有用。以王光祈为例，他在撰写《中国音乐史》时，因资料匮乏，第六章介绍中国乐器时，“所附各图，皆取自”库朗一书。[90]

史学家、法学家杨鸿烈（1903—1977）在 1941 年发表的《中国音乐戏剧在文化上的价值》一文中提到库朗一书时，也称其“最为精博，我国近年最能以科学方法来弘扬旧乐的精神的王光祈即深受他的影响”。[91]钱仁康先生特别提到该书的创新之处，称其打破了“欧洲本位的乐器分类法，把中国乐器分为了体鸣乐器、膜鸣乐器、气鸣乐器、弦鸣乐器、弹弦乐器、擦弦乐器。以上的划分，是和民族音乐学家霍恩博斯特尔与萨克斯所创的分类法完全一致的；但每一大类中各小类的划分，则是库朗的独出心裁”。[92]而我国类似的音乐书籍——如叶伯和的《中国音乐史》（上卷）——直到 1922 年才在成都自刊。与叶氏全书八十多页没有一个谱例相比，这三本法文著作不仅附有谱例和乐器图例，还试图对中国当时流行的俗乐进行分析。

结　语

2007 年，陈平原先生曾就 21 世纪“如何与国际接轨”、“如何具备国际视野”、“如何与汉学家对话”的问题，提到“如何做到以平常心看待不同的汉学家，平等相处，既不是‘大人’，也不是‘鬼子’”的问题。[93]2011 年，在一篇题为《国际视野与本土情怀》文章中，他又谈到：“要不要‘国际化’，这已经不是问题了；难处在于如何在全球化大潮中站稳自家脚跟。”他主张“国际视野与本土情怀”的合一，与各国汉学家形成对话。“借助各种对话以及合作研究，彼此沟通思路”。[94]

学然后知不足。从以上对近四百年来西人与中国音乐研究的简略（下转第 16 页）

⑧⑦ 同注㉑，第 415 页。

⑧⑧ Lothar von Falkenhausen, “*François Picard, La musique chinoise*, Paris, Minerve, 1991”, *Etudes chinoises*, vol. XE, n° 2,（automne 1993）: 195. 关于罗泰中国音乐理论的研究，见罗泰著、宫宏宇译《论中国早期音乐理论的发展：律制之兴起》，收入《中国典籍与文化论丛》（六），中华书局 2000 年版，第 324—335 页。

⑧⑨ 同注㉑，第 416—417 页。

⑨⓪ 王光祈《中国音乐史》（1934），四川出版公司巴蜀书社 2009 年版，第 169 页。

⑨① 杨鸿烈《中国音乐戏剧在文化上之价值》，《中日文化》1941 年第 3 期。

⑨② 同注㉑，第 416—417 页。

⑨③ 陈平原《视野·心态·精神——如何与汉学家对话》，《中国文哲研究通讯》2007 年第 4 期。

⑨④ 陈平原《国际视野与本土情怀》，《上海师范大学学报》（哲学社会科学版）2011 年第 2 期。

音甚至含清羽音的乐调实践一直隐约出现在历代乐议中，最著名的就是隋代郑译“开皇乐议”，⑮而晚至清代的“体用一源说”则将这个一直被遮掩的事实大白于世。姜夔在卷一“侧商调”序中曾特别提到“取变宫、变徵散声，此调甚流美也”，这与田畸“咸非流美”看似对立，其实谈论的对象不同。田畸说旋律中不能多用变宫、变徵；姜夔说定弦要留出变宫弦、变徵弦。从《徵招》曲中的用音情况也可看到以黄钟均之名而频用凡（应钟）、勾（蕤宾）两字，并煞声在尺字（林钟），以实际作品来证明善用变宫、变徵而得徵调，以显“流美”效果。而点彩式地使用黄钟“合、六”二字，正是姜夔所说的“兼用母声”以巩固黄钟均。这是一个证明徵调存在的有趣例子。前述两则侧调，则既遵循徵调“去母”原则，又增添新的色彩音——清角、清羽，更凸显其“流美”效果。“去母”原则反映出古代音乐理论家在音乐实践中为维护音乐理论中的政治伦理观念所运用的技术手段。上文中分析的两则《越九歌》中的作品实例，还反应出这种具有“流美”色彩的音阶形式并不只运用在燕乐实践中，而是雅俗并用的。⑯

《白石道人歌曲》非常清晰地反映了当时人们对这个乐调系统的用调实践，也从一个侧面说明了自古以来避谈徵调的内在原因。这再一次地提醒我们，三分损益的生律理论在形成乐调系统规定性的同时，它所承载的政治伦理责任也为古人讨论乐调理论树起一道厚厚的樊篱。我们需要搬开这个樊篱，来仔细破解古代音乐家们的精妙手法，透过文人以雅乐理论的立场描述记录的乐调关系来深入理解燕乐理论的实践，努力达到准确认知这个既有普遍性规律，又具有独特犯调手法的传统音乐理论。

作者单位：中国艺术研究院音乐研究所

⑮ 笔者曾在《燕乐二十八调与苏祇婆五旦七声的关系》一文中详细分析郑译乐议的内容，参见《中国音乐学》2007 年第 3 期。

⑯ 关于雅俗并用的乐调理论，笔者在《〈词源〉中的音乐学雏形》亦有系统性论证，参见《中国音乐》2014 年第 1 期。

（上接第 77 页）综述可以看出，外人眼里的中国音乐与域外中国音乐研究不都是固定不变的凝固体，而是有不同的形态且在不断的发展变化之中。域外中国音乐研究为我们从不同的视角观察自己、反思自己提供了可能。但是，当我们在审视域外中国音乐研究的同时，也必须充分认识中国学者在方法及理论上的独特建树。只有这样，才能形成海外与国内学界真正的互动。

作者附言：2013 年 4 月 24 日笔者应中国音乐学院之邀，在该院做了“明清间来华西人与中国音乐”讲演。此文即在该讲演的基础上增删而成。特向邀请方、特别是王军教授致谢。

作者单位：新西兰国立尤坦理工学院

《哀乐》沿革考

（本版图片由文章作者提供）



鲁艺乐队在志丹陵前留影(1943年5月2日)



鲁艺乐队合影（后排左起）：时乐濛、向隅、任虹、徐辉才、徐徐、王元方、张鲁、李焕之、彭瑛、程瑞征

"他者审视"：明末至民国来华西人眼中的中国音乐



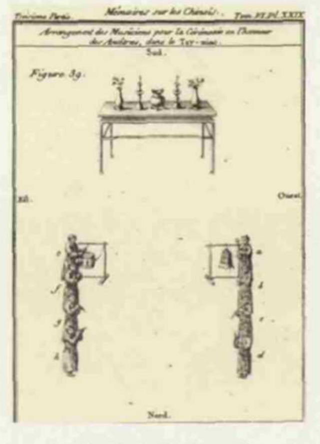
Tractado em que se cõtam muito por estẽso as cousas da China, cõ suas particularidades, e assi do reyno dormuz cõposto por el. R. padre frey Gaspar da Cruz da ordẽ de sam Domingos. Dirigido ao muito poderoso Rey dom Sebastiam nosso señor.

Impresso com licença. 1569.
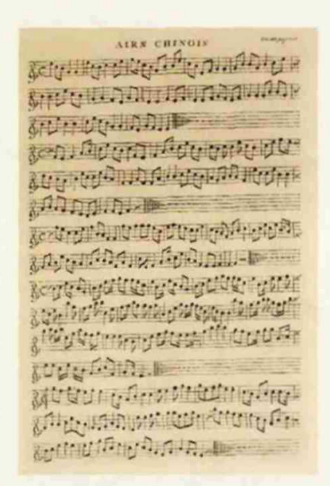
在葡萄牙出版的《中国概论》一书（1569）



Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati e spiegati （Rome，1722）



钱德明寄往法国的中国舞蹈图示摹本



杜赫德《中华帝国全志》首次刊录五首中国旋律（1735）

Maurice Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois*